Структура на сватбената песен „Ела се вие, превива“

Радост Иванова

Сватбената народна песен е полифункционална. На тази нейна страна се спира подробно Христо Вакарелски.[1] Художествената функция обаче остава настрана от неговите наблюдения. С оглед на това в настоящата работа ще бъдат поставени за разглеждане въпроси, свързани със спецификата на сватбената песен като художествено произведение. При това обект на проучване ще бъдат не изобщо сватбените песни, а само една типична и много разпространена сватбена песен под условното заглавие „Ела се вие, превива“. Тя се изпълнява в момента, когато невестата се разделя със своите родители и близки, напуска родния дом и тръгва за дома на младоженеца.

Песента „Ела се вие, превива“ е не само твърде популярна в цялата страна, но е известна и в много варианти. Разнообразието във вариантите се свежда предимно до различно комбиниране на няколко основни момента, по-известни от които са следните:

1. Най-често песента започва с художествения паралелизъм „Ела се вие, превива, / мома се с рода прощава“. В по-редки случаи липсва първият член на паралелизма или изобщо целият паралелизъм.

2. Следва молбата на невестата да ѝ бъде простено, задето: а) майка ѝ се е грижила за нея; б) оставя своя род и отива надалеч; в) дълго време няма да види родителите си; г) оставя своите, отива при чуждите; д) няма да слуша повече своите родители, а чуждите и др.

3. Невестата заръчва на майка си да се грижи за градинката ѝ.

До този момент песента е била обект само на обзорни проучвания.[2] В това изследване ще направим опит да разгледаме песента като художествено цяло, като стройно изградена система, в която всеки елемент зависи от другите и от произведението общо.[3] В по-предишните изследвания върху фолклорни произведения с тази методика се започва от вариантите, от разчленяването на тяхната съвкупност. Тук се прилага по-различен подход към материала. В основата на проучването е залегнал анализът на един вариант с цел да се изтъкне художественото майсторство на песента не като обикновен сбор от поетически средства, а като система от взаимно свързани и обусловени художествени компоненти.

---

[1] Хр. Вакарелски. Сватбената песен. Мястото и службата ѝ в сватбения обред. — Изв. Нар. етногр. музей в София, год. XIII, 1939, с. 1—125.

[2] Хр. Вакарелски. Цит. произв., с. 85—86; П. Динеков. Български фолклор. I ч. С., 1972. с. 349—350; Цв. Романска. Българската народна песен. С., 1965. с. 45 и др.

[3] Ю. М. Лотман. Анализ поэтического текста. Структура стиха. Ленинград, 1972. с. 11

Опитите да бъде избран за целите на работата най-поетичният вариант от всички възможни останаха безплодни. Всяка от подбраните творби притежаваше голяма доза художествена организираност, на която непременно противостоеше съответен безпорядък. И това е напълно в духа и стила на народната песен, която съчетава в художествена цялост простота и сложност, непохватност и изтънчено майсторство.[4] Затова от всички публикувани и някои съхранени в архивите на Етнографския институт и музей и Института за музикознание варианти се спряхме на песента „Ела се вие, превива" от едноименния сборник с родопска народна лирика на Вл. Примовски, издаден през 1952 г., с. 120. Степента на поетическа системност при нея, както ще имаме възможност да видим, значително превишава нейната неорганизираност.

Тъй като народната песен живее чрез вариантите, установяването на нейната структура чрез един от тях е все още недостатъчно, непълно. Дали тя е валидна и за другите варианти и как се изпълва с идейно-художествено съдържание — този въпрос има не по-маловажно значение от проблема за изграждането на фолклорното произведение като художествено цяло. Затова освен на споменатата песен статията ще спре вниманието, макар и не толкова изчерпателно, и върху различията на пет други варианта, които съдържат споменатите по-горе най-разпространени моменти. Разглеждането на допълнителните варианти целѝ не само да потвърди резултатите от анализа на основния вариант, а да обгърне, по възможност цялостно, структурно-смисловото разнообразие на песента. Като се очертават различията, те се представят във връзка с художествената структура. Този подход към материала според нас предоставя по-големи възможности за постигане на поставените задачи.

И накрая независимо от факта, че песента се разглежда като произведение на изкуството, а не като съставна част на обреда, за по-пълното изясняване на някои художествени моменти ще бъде използувана и връзката ѝ с извънтекстовата структура.

Сбогуването на невестата с родители и роднини е много по-богато на обредни действия от описанието му в песента, която засяга една, макар и важна, но малка част от него. И тъй като художественият текст притежава големи обобщителни способности, той е подобен не само на този сватбен момент, но и на целия сватбен обичай: разкрива прехода от едно житейско състояние в друго, сблъсква два различни свята, граница между които е сватбата. На затворения прозаичен семеен живот в патриархалното семейство „при свекър и при свекърва, при зълви и при девери, при чужда майка момкова" противопоставя свободния романтичен свят на моминството, реализиран най-вече в момината „градинка с ранен босилек". Светът на майчиното милване, майчината „ука" и ядове се заменят с послушание пред свекър и свекърва. Това отношение на двойно подобие е съществено свойство на художествения текст.[5] Така че песента създава сложна система, построена като съчетание на единични и общи моменти, които се намират в противоречие помежду си. В резултат на тяхното съотношение се получава семантичното богатство и разнообразие на текста:

Ела се вие, превива,
мома се с рода прощава:
— Прощавай, родо голяма,
и ти, рождела майчице.
Халал ми пр̀ави, майчице,

[4] Н. Георгиев. Наблюдения върху поетиката на българската народна песен. В смисловия свят на народната песен — неговата двойнственост и единство. — Литературна мисъл, год. XVI, 1972, кн. 3, с. 144.

[5] Ю. М. Лотман. Структура художественного текста. М., 1970. с. 302.

дето си мене носила
девет месеци на сърце
и три години на ръки.
На тебе, майчо, оставям
в градинка ранен босилек;
недей го, майчо, оставя,
ами го чьосто поливай
с росица сутрин и вечер,
с дребни сълзици по обед.

Чепеларе, Асеновградско

Слушайки изпълнението на песента или четейки я, ние се възхищаваме от художественото майсторство, от непосредно бликналите емоции и високо оценяваме поетическия гений на неизвестния народен певец. В какво в същност се състои неговата сила, психологическият му ефект?

Веднага прави впечатление, че композиционно песента се разделя на две части: първата е изградена на принципа на паралелизма, а втората представлява монолог.

Двустишният паралелизъм[6] съдържа информация за две аналогични действия в две различни сфери на живота: първият стих — в областта на природата, а вторият — в бита, в обреда.

И първият стих, и вторият, взети поотделно сами за себе си, са две семантични и синтактични цели, които, от една страна, запазват смисъла на цялата нехудожествена информация, от друга, са носители на свръхзначение, както в рамките на стиха, така и взети в цялост. Стихът „мома се с рода прощава" от гледна точка на обреда е носител на неговото съдържание. Но дори взет откъснато от паралелизма, той не го конкретизира. Неговата поетично-словесна форма е обобщение на целия комплекс от ритуални действия. Освен това поставянето на този стих в корелационни отношения с първия детайлизира смисъла му по отношение на изпълнявания ритуал, но вече на по-високо ниво — в сферата на художествената условност и организираност. Как става това в конкретния случай?

Установяването на паралелизъм между двата стиха лишава не само двете отделни смислови единици от тяхното самостоятелно семантично значение, но се пренася и върху съставните им компоненти. „Ела" и „мома" в естествения език имат самостоятелен смисъл, но влизайки в словесния състав на паралелизма, те стават синоними, при това „ела" е в подчинителна връзка с „мома", т. е. нейният смисъл служи за моделиране семантиката на „мома", в резултат на което се формира понятието „млада, висока, стройна, хубава, девойка", което е художествено напрегнато между конкретната мома и поетическия образ. Аналогията обаче се отнася не само до субектите на двете синтагми, а обхваща и техните предикативни части: „вие, превива — с рода прощава". И тук първият компонент е пояснение, допълнение, уточнение и разширение на смисъла на втория с приблизително значение „сбогуване с многократни поклони, израз на голяма обич, тъга, скръб, преданост, привързаност и признателност към роднините". Но докато в първия случай аналогията се разпростира и върху вокално-фонемно и интонационно ниво (и в двата сегмента се повтаря гласната *а*, а на интонационно ниво и по броя на сричките думите са еквивалентни), то вторият случай е нарушение на тази тъждественост. Първият член на паралелизма „вие, превива — с рода прощава" е образуван от два сегмента, от които единият, *вие*, в се-

[6] Най-често срещаният паралелизъм според Лотман изисква наличието на две части, т.е. двучленна конструкция, при която едната част е аналогична на другата и смисълът на първата част става ясен чрез смисъла на втората (Ю. М. Лотман. Анализ. . . с. 90). На това място са изложени и становищата на А. Н. Веселовски и Яустерлиц по този въпрос (с. 89—90).

мантично отношение е по-широк от следващия. В същност вторият сегмент е своего рода ограничение на смисъла на първия. Това ограничение се налага във връзка с отъждествяването на двата аналога. *Вие* и *превива* могат да образуват самостоятелни синтагми с *ела*, но тяхното значение е в създаването на корелация с понятието *мома*. Така чрез *превива мома* се свързва с *вие* и добива нова напрегнатост, която обогатява семантиката на двата аналога, разширява тяхното значение.

В други варианти на песента ограничението на първия сегмент от втория добива още по-конкретен характер:

Ела се вива, превива. . .

или

Ела се свива, превива. . .

То се разпростира и в двата случая по посока към началото на стиха, т.е. в обратна посока. Получава се непълна еквивалентност на фонемно ниво:

вива — пре-*вива*
с-*вива* — пре-*вива*.

В резултат на това ограничение *вива* губи лексикалното си значение в естествения език, а *свива* става синоним на *превива*. В първия случай художественият ефект се повишава, тъй като еквивалентността на фонемно ниво води до създаване на еднокоренна производна дума с неопределено значение. Това засилва неопределеността на действието, а оттам и връзката на художествения текст с извънтекстовата структура се разколебава. Във втория случай ефектът е отрицателен: поставянето в един ред на два синонима с нищо не допринася за увеличаване на художествената информация.

Вторият аналог на анализираната опозиция „с рода прощава" е изграден за разлика от първия от глагол и съществително име в непряка връзка, което е нарушение на реда, установен от паралела *ела* — *мома*. Докато в първия случай съвпадението се отнася до няколко нива, то тук е само частично: явява се пояснение от друг порядък, нов семантичен диференциатор, който внася нова доза художествена информация.

Граматическите категории също добиват в песента особен смисъл.[7] Съществителните от двата члена на художествения паралелизъм са в ж.р., ед. ч., а глаголите — в сегашно време, което подчертава сходството между отделните категории.

Тази тъждественост на граматическо ниво се допълва и от тъждество на ритмо-метрично ниво: и двата стиха са осмосрични с цензура след петата сричка, или ако отбележим ударените срички с (—), а неударените с (⌣), тъждеството ще изглежда така:

1 ⌣ — ⌣ — ⌣ ⌣ — ⌣
2 ⌣ — ⌣ — ⌣ ⌣ — ⌣

Ролята на художественото повторение на фонемно ниво се изразява в следното: стихът „Ела се вие, превива" е съставен от четири повторения на меката гласна *е*, две повторения на меката *и* и две на твърдата *а*. Вокалната мека фонема *е*, освен че се повтаря най-много пъти, влиза и в състава на всяка отделна лексическа единица, като създава корелационни отношения между отделните сегменти и подчертава единството на стиха на фонемно равнище. От друга страна, особено добре проличава връзката между *вие* и *превива*, които са не само еднокоренни думи, но втората включва в себе си изцяло фонемния състав на първата:

вие — пр-*еви*-ва.

---

[7] За това вж. по-подробно Ю. М. Лотман. Структура. . . с. 194—203, и Анализ. . ., с. 74—85.

Повторението, макар и непълно,[8] активизира допълнителни диференциации, в случая смисъла на понятието *ела*. Отъждествяването по една линия и противопоставянето по друга на едно и също равнище е предпоставка за създаване на желан художествен ефект.

Във вокално-фонемно отношение вторият стих „мома се с рода прощава" е пълна противоположност на първия: твърдата фонема *а* се повтаря четири пъти, *о* — три пъти, меката *е* — само един път. Така че единството на стиха на фонемно равнище се дължи на установения ред от преобладаващ брой твърди гласни (7 на брой).

На консонантно ниво:

м м с с р ц п р щ т в

фонемите *м* и *с* се повтарят в близост, поради което се активизира семантиката на случайния безпорядък от останалата част на стиха — „прощава".

На вокално-фонемно ниво между двата члена на паралелизма се създава антитезата: мека вокалност (6 срещу 2) — твърда вокалност (7 срещу 1), която, ако графически отбележим меките гласни с (+), а твърдите с (—), ще получим следната картина:

1 + — + + + + + —
2 — — + — — — — —

Противопоставянето на стиховете на това равнище засилва разликата между очертаните смислови аналогии, подчертава тяхната противоположност.

Високата художествена организираност в съчетание със случайния поетически безпорядък на някои равнища на паралелизма създават около раздялата кръг от многозначност и емоционална приповдигнатост, насищат я с образност и психологизъм. Близката вариантност на тази структура в песните я утвърждава в съзнанието на изпълнители и слушатели като ненадминат символичен образ на сбогуващата се невеста.

Изградената по такъв сложен поетичен начин структура на художествения паралелизъм с обогатена и разширена семантика, която дава възможност на слушателя в зависимост от собствения си житейски опит по свой начин да възприеме и почувствува раздялата, се противопоставя на монолога на невестата, отличаващ се с необикновена простота и непринуденост в изображението, с наблягане върху добре известни битови подробности. И колкото по-обобщена е картината на раздялата, толкова по-конкретизирано е сбогуването на невестата с родителите. Получава се известна диспропорция между текста и обреда. Богатата на ритуални действия раздяла едва не се отминава от народния певец в два стиха, а иначе бедният или изобщо липсващ диалог между невестата и родителите ѝ[9] се разтяга в 12 стиха. Връзката на песента със сватбения обред ѝ налага да го обобщава, развива и доизяснява в художествени образи. От друга страна, самата песен като вторична моделираща система подчинява изграждането си на сложни вътрешни закономерности. В какво конкретно се реализират те?

Първият стих от монолога се свързва с предходния от художествения паралелизъм посредством верижно обърнатото повторение: „. . . рода прощава — прощавай, родо. . .". При това и на граматично, и на фонемно равнище повторението е непълно, а това е от значение, особено що се отнася до смисъла на

---

[8] Според Ю. М. Лотман „всяка организираност е художествено активна, ако не е проведена докрай и остава определен резерв от неорганизираност" (Структура. . . с. 140).

[9] В Трънско между невестата и родителите ѝ при раздялата се провежда следният кратък диалог (според лични наблюдения):

— Прощавай, майко!
— Да ти е просто!
— Прощавай, татко!
— Да ти е просто!

обобщеното обръщение „родо“. Понятието „рода“ запазва денотативното си значение, но във формата на обръщение, която е нетипична за естественото общуване, добива допълнителна семантична натовареност и създава нови корелационни отношения със следващия стих:

...и ти, рожделна майчице.

В същност какъв е смисълът на опозицията „род — майка“? Цялото се противопоставя на частта чрез разлагане на по-широкото понятие. Опозицията се разпростира и върху определенията на двете понятия: „голяма — рожделна“ и се обединява от съединителния съюз *и*. Така „голяма рода“ получава смислова неопределеност, широта, безграничност, а нейният антоним „рожделна майчица“ — пределна ограниченост, еднозначност, единственост.

Противопоставянето на лексикално и граматическо равнище намира подкрепа и на ритмично равнище:

3 ⏑ — ⏑ −̀ ⏑ ⏑ −̀ ⏑
4 ⏑ — ⏑ −̀ ⏑ −̀ ⏑ ⏑

Третият стих спазва установеното редуване на елементи от предходните два стиха на песента, т.е. стиховете на художествения паралелизъм, но четвъртият частично го нарушава чрез „майчице“ и по този начин подкрепя различието в родово-видовото сходство.

Отликата в сходството е подчертана и на вокално-фонемно ниво:

3 *о а а о о о а а*
4 *и и о е а а и е*

Докато единият стих е образуван от поразително еднообразното редуване на осем твърди гласни, другият запазва само частично в три фонеми твърдата повторителност, която се измества от преобладаваща мека вокалност: три гласни *и* и две гласни *е*.

Така различието в сходното отношение „род — майка“ намира подкрепа на всички равнища.

Психологическото въздействие на този момент се дължи на изваждането на единичното („майка“) извън рамките на общото („рода“), противопоставянето на единичното на общото и обособяването му в рамките на стиха като самостоятелна структурна и смислова единица. Тази особеност е подчертана на всички равнища: в използването на умалителното обръщение „майчице“, в епитета „рожделна“ с разподобяване на двойния сонорен консонант *н*, в употребата на личното местоимение ти, което заедно със заместваното от него съществително („ти“, „майчице“) подчертава силата, интимно-емоционалния характер на връзката между обекта и субекта.

Създадената опозиция „родо голяма — рожделна майчице“ по аналогия предизвиква корелационни отношения и между останалите сегменти на двата стиха, т.е. създава се новата връзка „прощавай — и ти“. Чрез местоимението „ти“ „прощавай“ се свързва с неговия заместител „майчице“. Цялата антитеза се издига на още по-високо художествено-информационно ниво: извършва се действие за осъществяване на трудно осъществимото — разделяне на неразделимост. Затова тези два стиха са носители на висока емоционално-психологическа напрегнатост.

Следващият стих от песента „Халал ми прàви, майчице“ е смислово-нюансирано повторение на предходните два, но на друго равнище, тъй като „халал ми прàви“ е диалектен израз, примесен с турцизъм, и означава също „прощавай“, или с малко по-различен оттенък „благослови ме“. Високата емоционална информативност на стиховете „Прощавай, родо голяма, и ти рожделна майчице“ рязко се убива в тази смислова повторителност. Картината се допълва от повторението на „майчице“, при това на едно и също място в края на стиха (образува се епифора), както и от тъждеството на ритмично ниво. От друга страна,

използването на същото обръщение в умалителна форма конкретизира връзката между двете смислови единици („и ти, рожделна майчице./ /Халал ми прави, майчице“) и диференцира чувствата по посока на майката. Този стих образува семантично цяло със следващите, които съдържат едно общо за народната песен място (loci communes):

6 дето си мене носила
7 девет месеци на сòрце
8 и три години на рòки.

Това общо място е типично за народната ни песен изобщо. Много често го срещаме напр. в хайдушката песен за Стоян войвода и неговата дружина, които, преди да тръгнат да хайдутуват, дават клетва, че

. . . който са от нас разболей,
ред по ред ще го носиме,
както го й майка носила,
по девет месеца на сърце
и три години на ръце. . .

Арх. ЕИМ, инв. № 461-II. с. 28, с. Кипилово, Котленско, зап. Р. Иванова.

В сватбената песен, както и в другите народни песни, постоянното място се употребява със значение на идейно-етична норма: преодоляване на всички трудности с внимание, обич, вярност и самопожертвователност.

С тези стихове народният певец ни връща към събития от преди сватбата. От гледна точка на невестата е представен тежкият затворен семеен свят на майката. Исканата благословия е същевременно израз на благодарност за живота и безгрижието в семейството, под майчиното крило. По такъв начин с оглед на ъгъла на зрение се очертава светът на семейството с неговата противоречива двойственост: грижите и безгрижието в него. Пониженият емоционален тон преминава в нов смислов момент. Приближаването на тази конструкция до естествения език се явява нарушение по отношение на предходната структура и извежда песента от езиковата автоматизация. Нарушението се потвърждава и на интонационно ниво:

5 ⌣ — ⌣ — ⌣ — ⌣ ⌣
6 — ⌣ ⌣ — ⌣ — ⌣ ⌣
7 — ⌣ — ⌣ ⌣ ⌣ — ⌣
8 ⌣ — ⌣ — ⌣ ⌣ — ⌣

Докато стих № 5 утвърждава реда, установен от № 4, то следващите 3 стиха (№ 6, 7 и 8) много по-значително нарушават организацията на ритъма.

В същото време на вокално-фонемно ниво с точна последователност продължават да се редуват отбелязаните вече твърди и меки фонеми *а*, *о*, *е*, *и*:

5 *а а и а и а и е*
6 *е о и е е о и а*
7 *е е е е и а о е*
8 *и и о и и а о и*

Докато на фонемно равнище се запазва установеният ред, то в семантично, лексикално и интонационно отношение тази микроструктура в цяло се противопоставя на предходната част на песента. В сблъсъка на двете конструкции — едната високо поетична, организирана, другата доста тромава, с редица отклонения на различни равнища — спада психологическото напрежение, уравновесяват се силните емоции, спада тонът на приповдигнатост, но затова пък по-ясно се очертава новото смислово съдържание.

Последната част от песента е смислово продължение на предходната, ново отдалечаване от обредните действия на раздялата:

9 На тебе, майчо, оставям
10 в градинка ранен босилек:
11 недей го, майчо, оставя,
12 ами го чьосто поливай
13 с росица сутрин и вечер,
14 с дребни сълзици по обед.

Заръките на невестата отново ни връщат към отлитналата моминска свобода. След уравновесяването на основния емоционален тон идва нова вълна на високо лирична напрегнатост.

Цялата заръка на невестата се съсредоточава единствено около продължаване грижата за ранния босилек в нейната градинка. И всичко това е дадено в схемата на забавеното развитие и противопоставяне на това, какво да не прави и какво да прави момината майка. Докато заръката какво да не прави е предпоставена и дадена в един стих (№ 11), то това, което трябва да се прави, е разгърнато в останалите три стиха до края (№ 12, 13 и 14), като смисълът проличава едва в последния стих. Художественият ефект се постига чрез интересно смислово разколебаване в посока, обратна на четенето или слушането.

Когато сметнем, че народният певец вече е успял да ни убеди в необходимостта от грижите за цветето, идва последният стих, който ни кара да се замислим за какво поливане става дума тук, да преосмислим отново съдържанието. „Дребните сълзици", с които майката трябва да полива моминия босилек по обед, разколебават семантиката на „росица", нейното денотативно значение и без това е напрегнато между „вода" и „роса" от временната определеност на действието „сутрин и вечер". Временната определеност (сутрин, обед и вечер) от своя страна е също разколебана от обстоятелството за време „чьосто". И в крайна сметка понятието „босилек" е обкръжено от двусмислени действия, двузначни понятия и временна неопределеност. Всичко това хвърля съмнение и върху еднозначността му и разширява неговото коннотативно значение. Така около цветето в момината градинка като около център се групират различни чувства. Тук най-силно проличава сложното психологическо състояние на невестата, която едновременно тъгува по изгубената моминска свобода и по безгрижно прекараните дни, тъгува за родната си майка, за нейната нежност, за родния дом и за всичко, което я свързва с една отминала действителност. На втори план се рисува безутешната скръб на майката чрез нейните „сълзи". Постоянният епитет „дребни" е дълбоко осмислен — той разкрива не толкова силата на мъката, колкото нейната дълбочина, продължителност и постоянство. Погледът към миналите дни, изграден на високо структурно равнище, става главен носител на основната идея на песента — мъката и тъгата от раздялата. Тя намира подкрепа и в граматично отношение: между съществителните имена в умалителна форма (майчо, градинка, росица, сълзици) се образува семантична връзка, която подчертава мъката и тъгата на майката.

Както видяхме, тъгата прониква цялата структура на песента, но последният стих, където емоциите на майката и дъщерята се кръстосват, става връхна точка на творбата.

Това се вижда много ясно и от ритмичното равнище:

9 ⌣ — ⌣ — ⌣ ⌣ — ⌣
10 ⌣ — ⌣ — ⌣ ⌣ — ⌣
11 ⌣ — ⌣ — ⌣ ⌣ — ⌣
12 ⌣ ⌣ ⌣ — ⌣ ⌣ — ⌣
13 ⌣ — ⌣ — ⌣ ⌣ — ⌣
14 — ⌣ ⌣ — ⌣ ⌣ — ⌣

където първите три стиха и петият връщат високата организираност на началния ритъм, четвъртият частично го нарушава, а шестият последен стих осезателно се противопоставя и отграничава от останалите.

Щедрото използване на умалителни съществителни имена (майчо, градинка, росица, сълзици) засилва лиризма на песента. Отграничаването на тази част от другите върви и по линията на използването на едно и също съществително име в различни умалителни форми „майчице" и „майчо", където първото е общонародна форма, а второто — диалектна. Нюансът на това равнище още по-силно определя интимния характер на отношенията между майка и дъщеря.

След като разгледахме песента на неравномерни части в зависимост от оформлението им в смислови микроструктури, както и основните взаимоотношения между тях и техните компоненти на различни равнища, стигаме до извода, че структурата на песента е подчинена на изображението на вътрешния,душевния свят на невестата, намиращ израз в сбогуването. Основната идея, както вече имахме възможност да се убедим от подробния анализ, се оформя от цялата поетична творба. Докато в началото на песента е ясно изразена връзката с извънтекстовата структура, завършекът съсредоточава в себе си онези най-интимни и съкровени настроения и чувства, породени от спомена за бързо отминалото моминство, от целия предишен живот, край на които слагат ритуалните действия на раздялата. Или, с други думи, става взаимно проникване и допълване на обреда с поезия и на поезията с обред, което определя специфичния характер на обредната песен въобще, нейната напрегнатост и двупосочност между обреда, от една страна, и художествената условност и организираност, от друга.[10]

* * *

Разгледаната песен, както вече споменахме, има многобройни варианти. Естествено всеки от тях се отличава с нещо свое, индивидуално, всеки е особен по своему, но с оглед структурата на песента са взети под внимание само онези от тях, чиито мотиви се различават от мотивите на вече анализираната творба. При това вниманието е насочено към различията, а не към общите моменти. Избраните за целта пет варианта илюстрират художественото богатство на песента:

Вариант № 1

Ела се свива, превива,
мома се с рода прощава:
— Прощавай, роде голема,
и ти, рождена майчице,
че аз ще ида далеко,
през девет реки дълбоки,
през девет поля широки,
през девет гори големи, —
през девет села в десето.

Стоин ТВ, с. 155, № 670, гр. Тетевен

Изображението на душевния мир на невестата се създава на базата на бъдещата пространствена отдалеченост. Обстоятелството за място „далеко" в случая представлява инвариант, който се конкретизира чрез система от варианти, т.е. значението му може да се определи само ако се вземат под внимание всички негови варианти. А всеки вариант от своя страна включва в себе си несъвместими тенденции: бройна определеност и пространствена неограниченост:

---

[10] Н. Георгиев. Цит. съч., с. 121.

девет — реки — дълбоки
девет — поля — широки
девет — гори — големи

Системата би била пълна, ако два от сегментите на пространствената неограниченост „широки“ и „големи“ не я нарушаваха. „Големи“ поглъща съдържанието на предното определение, разширява го и така става носител на съвсем слаба информативност. Противоречието се изразява и на друга основа: „дълбоки“ и „широки“ са известни като постоянни епитети на „реки“ и „поля“, докато „гори“ нарушава принципа да бъде придружено от съответния постоянен епитет „зелени“, който логически не отговаря на изграденото общо място (дълбоки — широки — *високи*).

Многократното повторение на бройното числително „девет“ води до разколебаване на неговата и без това разколебана определеност и става носител на противозначна информация: неопределеност, безграничност на разстоянието. Така се получава съзвучие между числовата и именната определеност на съществителните, което се допълва от нова числова определеност в последния стих: „през девет села в десето“ — постоянен израз за най-голяма отдалеченост във фолклора.

Така народният певец изгражда една нова, обогатена, разширена семантика на понятието „далеко“ в неговата пространствена необятност и неограниченост. Тя хармонира на сложните вътрешни преживявания, началото на които откриваме в първата част на песента. Смисълът на тази част е изцяло подчинен на основната идея на произведението.

В друг вариант на песента пространствената измеримост на преживяванията е заменена с временна определеност:

Вариант № 2

Ела се с върше превива,
мома се с рода прощава:
— Прощавай, рода голяма,
че ще далеко да ида,
та няма скоро да дойда:
за осем-девет години,
за дванаесе пролети,
за тринаесе есени.

СбНУ, V, стр. 45, Разложко

В случая понятието „далеко“ е синоним на временното му съответствие „няма скоро“. И тук то има инвариантно значение, което се формира от семантиката на неговите варианти. Това става по пътя на числено уточняване на времето и разлагане на родовото понятие „година“. В същност „уточняване“ звучи неточно, тъй като първо става дума за „осем-девет години“, след това народният певец скача направо на дванадесет — друго любимо число във фолклора, и оттам — на тринадесет години. Ясно е, че не се държи сметка колко „скоро няма“ да се извърши действието. С последователната и скокообразна градация на числителните бройни имена, от една страна, и разложеното преименуващо повторение на „години — пролети — есени“, от друга, семантиката на понятието „далеко — няма скоро“ се сваля на поетическия надред със значение на най-далечна временна неопределеност, граничеща с понятието „някога“. И тук основната идея на песента е подчертана чрез вторичното моделиране на реторичния въпрос, дали някога невестата ще се върне при своя род, при своята майка.

И двата варианта на песента свидетелстват не само за едно добро познаване и правилно пресъздаване на действителността, но и за поетическа свобода и творческо използуване възможностите на езика.

Друг вариант от песента реализира силните емоции на невестата чрез изравняване на противоположностите „свои—чужди“:

Вариант № 3

Ела се с върше свивае,
мома се с майка прощава:
— Прости ма, мале, прости ма,
в чужда ща къща да ида,
чужда ще майка да майча,
чужди ще брате да брате,
чужди ще сестри да сестре.

Род. напредък, г. VI, кн. X, с. 252
с. Ситово, Родопите

За да получи желания емоционален ефект, народният певец използува обикновена на пръв поглед, но подчинена на висока художествена организираност система. Втората половина на творбата е изградена от повторения на различни равнища, които са в различни отношения помежду си. Четирикратното повторение на „чужда“ (чужди) усложнява семантиката на понятието „чужд“, задълбочава, засилва неговото емоционално значение. Заедно с „ще“ („ща“) образуват синтактична анафора. Тя от своя страна се противопоставя на лексикалното разнообразие от „свои“ — майка, братя, сестри, които обаче са в корелационни отношения с „чужди“ и поради това имат противоположен смисъл (чужда майка — не е майка и т.н.). В крайна сметка чрез образуване на нови глаголи по пътя на поетическата етимология от съществителните „майка“, „брате“, „сестри“: „майча“, „брате“, „сестре“, се постига взаимно съподчиняване на противоположностите. Получава се тъждество между свои и чужди, което е подчертано и на фонемно, и на граматическо, и на синтактично равнище. Така високо организираната система в съчетание с дезорганизиращите елементи създават структурно напрежение, което прераства във висока емоционалност.

В структурно-смислово отношение близък до разглеждания вариант е и следният:

Вариант № 4

Ела се вие, провие,
мома се с майка прощава:
— Прощавай, мамо, прощавай, (2)
теп съм досега слушала,
сега свекърва ще слушам.
Прощадай, татко, прощавай,
теп съм досега слушала,
сега свекъра ще слушам.
Прощавай, братко, прощавай,
теп съм досега слушала,
сега девере ще слушам.

Стоин ТВ, с. 155, № 667,
с. Извор, Вкдинско

И тук емоционалният свят на раздялата е изграден въз основа на изравняване опозицията „свои — чужди“, при това отношението към чуждите е изразено не чрез своите (майка — чужда майка и т.н.), а чрез конкретизирането им:

майка — свекърва
татко — свекър
брат — девери

До този момент в предходните варианти мъката от раздялата имаше предимно по-обща многозначна основа — невестата напуска всичко родно, любимо — майката, цветето, бащата, сестрите, братята — и чрез него прозира неясното бъдеще, страхът от неизвестното. В този вариант силата на емоциите проличава от тяхната ясна раздвоеност: от една страна, тя отива при чужди, нелюбими хора, които трябва да обикне като свои, от друга, тя трябва да ги „слуша", т.е. отива при тях не като самостоятелна личност, а като човек, подчинен на всички в новото семейство (свекърва, свекър, девери). Така народният певец по естествен начин поставя проблема за социалното неравенство на жената в патриархалното семейство. Макар че лексикално „слушала" и „ще слушам" са равнозначни, в песента техният смисъл е раздвоен. „Слушането" при майката разкрива отношение на детето към нея, към възрастния човек, докато „слушането" при свекървата е отношение от по-друг порядък. Отношението „снаха — свекърва" има двойнствен характер: на хора, кръвно чужди помежду си, и на хора в социално-подчинителна връзка.

Смисълът на песента е добре подчертан и в композиционния ѝ строеж. След въвеждащия паралелизъм монологът на невестата е изграден върху тройното непълно повторение на трите стиха (симплокия), при което се разкрива различието в сходството и се установява тъждество в противоречието.

Накрая заслужава внимание и един вариант, който няма широко разпространение, но се различава композиционно от анализираните до този момент:

Вариант № 5

Ела се свива, превива,
мома се с рода прощава:
— Прощавай, роду голяма,
и ти, рожделна майчице,
дену си мене носила
деветь месяца на сарце
и три гудини на раци!
— Дощеру моя майчина,
ти ми са збираш, торнуваш,
ам мене кому оставеш;
утрину ранку да стане,
водица да ми донесе,
оганьчек да ми накладе,
дворену да ми размете. . .
— Мале ле, стара, мале ле,
оставам си та, мале ле,
на мойта сестра по-малка,
та ще ти вода дониса,
та ще ти огань наклада,
та ще ти дворье размита.

Арх. ИМ, инв. № 1116, к. 109, с. 19,
с. Славеино, Смолянско, зап. Ст. Илчевски, 1943

Вместо в традиционната форма композицията на цитирания вариант е изградена от известния ни паралелизъм и диалог между дъщерята и майката. Това влияе и върху обема на песента — увеличава се на двадесет стиха.

Отговорът на майката прекъсва репликата на невестата, преди тя да е успяла напълно да разкрие чувствата си. Емоционалното напрежение продължава и се разраства в думите на майката. И това, разбира се, става чрез подчертаване на онези обстоятелства, поради които възникват чувствата, или, както се изразява Давлетов, начинът на предаването им е „епически". [11] „Епическото" начало се

[11] К. С. Давлетов. Фольклор как вид искусства. М., 1966. с. 278.

потвърждава и от стиха „ти ми са збираш, торнуваш", който е отражение вече не на момент, а на процес, включващ както раздялата, така и предхождащите ги приготовления. Емоционалната напрегнатост намира израз и в онази недоизказаност, с която завършват жалбите на майката.

В последната част на песента напрежението рязко спада. Дъщерята е намерила разрешение на майчиния проблем — нейната „сестра по-малка" ще я замести във всичко, т.е. диалектиката на живота е по-силна от чувствата. Силните емоции от първата част на песента улягат в сблъсъка си с отговора на дъщерята. Тази уравновесеност намира израз и на по-ниски равнища. Умалителните съществителни са последователно заменени от естествените им форми: „майчице" — „мале", „водица" — „вода", „оганьчек" — „огань", „дворену" — „дворье". В резултат на всичко това възтържествува тонът на овладяната художествена емоционалност.

Анализът на последния вариант и съпоставката му с всички разгледани преди това ни дава възможност да направим някои по-общи наблюдения. Оказва се, че разликата между тях е не само в композицията. И в единия , и в другия случай трепти напрежението на раздялата, но от различен ъгъл на зрение.

Моментът на раздялата изисква активност от страна на голям кръг роднини и близки, участвуващи в обредите по изпращането, а най-голяма — от невестата. Тя е не само обект на обредната ситуация, но и най-активният участник. Поради това нейните преживявания и чувства са център на емоционалната атмосфера. Именно те са онази извънтекстова структура, която придава на поетическия текст висока емоционална незавършеност, неизживяност. Хармонията между текста и извънтекстовата структура е жизнено важно условие не само за високата емоционалност на творбата, но и за битуването ѝ в кръга на сватбената поезия.

Отместването на центъра на емоционалността към преживяванията на майката отдалечава вариант № 5 от извънтекстовата структура, влиза в дисонанс с нея. Само дотолкова, доколкото в контекста емоциите на невестата са в съзвучие с емоциите на майката, се създава опосредствувана връзка със ситуацията. От друга страна обаче, наличието на паралелизма недвусмислено говори за нейната сватбено-обредна принадлежност. Така чрез продължаване на традицията в едно отношение и разколебаването ѝ в друго песента „Ела се вие, превива" се освобождава от тясно обредната си функция.

* * *

След като анализирахме подробно един вариант от песента „Ела се вие, превива" и се спряхме на някои по-съществени различия в други пет произведения, стигаме до извода, че тази творба съдържа два главни структурно-смислови компонента: 1. Паралелизъм и 2. Антитеза.

Първият структурно-смислов компонент преминава през всички разгледани произведения. Неговата микроструктура навсякъде е подчинена на смисъла, че чрез разширяване и обогатяване денотативните значения на единия аналог от паралелизма последством другия се ражда онази образност, която го прави едновременно модел на обреда и в същото време влиза в сложна връзка с него, снема го върху поетическия надред по своеобразен начин, разрушава неговата еднозначност и разширява границите на познанието му по посока към изграждането на високо емоционална приповдигнатост.

Антитезата е построена на базата на раздялата като граничен, възлов момент и проявява по-големи вариантни възможности. Преди този момент е миналото: с момината градинка, родния дом, своите, майката, бащата, братята,

сестрите, свободата и безгрижието, радостта в семейството. След него — бъдещето в чуждия далечен дом, чуждите, свекървата, свекъра, деверите, зълвите, нерадостната женска участ в патриархалното семейство, подчинението и грижите. Ясното разграничаване на двете страни на антитезата приближава художествения текст до текста на обреда. Колкото той стои по-далеч от него, толкова по-ясно се очертава едната ѝ страна за сметка на другата, толкова по-висококохудожествена е песента, какъвто е случаят с основния вариант. Подробният анализ на този вариант ни даде възможност да видим как зад привидно отдалечената, завоалирана в художественост структура се крие пак същата опозиция. Не само доброто познаване на сватбената ситуация, но и високото художествено майсторство на народния певец превръщат родния му език в поетична система с голяма амплитуда на организираност, която се колебае между пълното съвпадение и крайното различие с естествения език. Вследствие на това се изгражда широк кръг от многозначност, който обгражда и двете страни на антитезата. В противопоставянето на тези две страни, които са в същност два свята, не само продължава линията на емоционалност, но и достига своя връх на натовареност в края на произведението.

Основната идея — мъката, тъгата от раздялата с единия свят и влизането в другия — преминава и през двата структурни момента, за да достигне такава художествена и психологическа висота, която превръща творбата в песен-плач.